

‘Iets ontbreekt’

Neoavant-garde en traditie in het vroege werk van Thomas Schütte

STEFAN VERVOORT

1. De kunstenaar kan het werk uitvoeren.
2. Het werk kan uitgevoerd worden door iemand anders.
3. Het werk moet niet uitgevoerd worden.
Elk van deze mogelijkheden heeft dezelfde waarde en stemt overeen met de intentie van de kunstenaar. De beslissing betreffende de toestand van het werk ligt bij diegene die het eventueel in ontvangst zal nemen.
Lawrence Weiner¹

Princiepelijk hebben mijn werken bijna altijd het karakter van een voorstel en bestaan ze eerst in modelvorm, om daarna al dan niet te worden gerealiseerd. Er bestaat in ieder geval altijd het verschil tussen het succes en het persoonlijk bewustzijn van het slagen van een project. De consequenties vinden hun neerslag in toekomstig werk.

Thomas Schütte²

Van de beeldende kunst in het West-Duitsland van de jaren 80 wordt vaak beweerd dat ze radicaal brak met de erfenis van de kunst van de voorgaande generatie, die doorgaans wordt geïdentificeerd als de ‘conceptuele kunst’. Die beeldvorming hangt wellicht voor een groot deel samen met het massale succes vanaf ongeveer 1980 van de zogenaamde nieuwe schilderkunst – bekend onder labels als ‘Heftige Malerei’ of ‘Neue Wilde’ – die zich inderdaad vaak als een radicale afrekening met de ‘conceptuele kunst’, met haar geboden en (al dan niet vermeende) verbodsbepalingen, waaronder het verbod op de schilderkunst, profileerde. Toch was een ander deel van de beeldende kunst in West-Duitsland sterk begaan met de (neo)avant-gardekunst van de vorige generatie, en met de vraag hoe deze kon worden voortgezet en kritisch omgebogen. Zo werkte de erfenis van kunstenaars als Lawrence Weiner en Daniel Buren door in de praktijk van een aantal jonge kunstenaars die geassocieerd worden met het kunstmilieu van Düsseldorf, waar de meesten onder hen aan de gerenommeerde Kunstakademie studeerden. Figuren als Ludger Gerdes, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha en Thomas Schütte raakten via het onderwijs aan de Kunstakademie en het rijke aanbod aan tentoonstellingen in de galleries en kunstinstellingen van Düsseldorf en omgeving bekend met het werk van hun ‘ouders’. Een belangrijk aspect in die doorwerking was de scheiding tussen idee en uitvoering, samengevat door het citaat van Weiner bovenaan dit stuk: de gedachte dat een kunstwerk weliswaar kon, maar niet noodzakelijk moest worden gematerialiseerd. De implicaties voor de kunst en het kunstenaarsschap waren verregaand. Voortaan wordt het kunstwerk niet langer beoordeeld op basis van expressie, stijl of vakmanschap, maar aan de hand van een ontologische uitspraak over de kunst. De kunstenaar van zijn kant ‘maakt’ niet langer kunstwerken, maar ‘ontwerpt’ of ‘formuleert’ ze – zoals bijvoorbeeld een projectleider een project formuleert. De conceptuele kunst, zo stellen verschillende auteurs, introduceerde het generische statuut van het hedendaagse kunstwerk³ en vormde daarmee de opstap naar het complexe systeem van beoordelingscriteria, discourses en praktijken dat we vandaag ‘de hedendaagse kunst’ noemen.

In deze bijdrage wil ik de intieme en kritische band met de conceptualistische erfenis illustreren in het vroege werk van één kunstenaar, Thomas Schütte (°1954). Ik doe dit aan de hand van zijn studentenwerk en van de installatie *Westkunst Modelle* (1980-1981), gerealiseerd voor de hedendaagse sectie *heute* van de overzichtstentoonstelling *Westkunst – zeitgenössische Kunst seit 1939* in de Messehallen te Keulen (1981).

1. Het vroege studentenwerk (1975-1980)

In 1973 vat Thomas Schütte zijn studies aan de Kunstakademie Düsseldorf aan. Hij brengt de eerste twee jaar (1973-1975) door in de klas van Fritz Schwegler en scha-



Thomas Schütte

Große Mauer, 1977, installatie in de Kunstakademie Düsseldorf

kelt dan (1976-1981) over naar de interdisciplinaire klas van Gerhard Richter, waar hij onder anderen Isa Genzken, Ludger Gerdes, Gerhard Martini, Michael von Ofen en Gregor Stemmerich onder zijn medestudenten telt. Hoewel de kunstenaar sporadisch tevens de *Baukunstklasse* (met docenten als Hans Hollein, James Stirling en Ernst Althoff) en de *Bühnebildklasse* van decorbouwer Karl Kneidl bijwoonde, was het vooral Richter die zijn artistieke vorming stuurde. Richter was in de eerste plaats schilder, maar benaderde de schilderkunst niet als een esthetische of stilistische zaak. Het ging hem in de eerste plaats om een stellingname binnen en over de (schilder) kunst.⁴ De uiteenlopende formats en technieken in zijn praktijk – van fotorealistische schilderijen tot abstracte kleurkaarten, en van sculpturale installaties tot een archief-als-publicatie – belichaamden de vrijheden die de kunstpraktijk in termen van productie en presentatie sinds de jaren zestig verworven had. Via Richter kon Schütte dus kennismaken met het generische statuut van de hedendaagse kunst.⁵ Niet toevallig zijn de subcategorieën waarmee Schütte tot op heden zijn oeuvre ordent analoog aan die van Richter – ‘sculpturen’, ‘prints’, ‘fotografie’, ‘schilderijen/series’ enzovoort. Tijdens zijn opleiding zag Schütte ook hoe zijn leermeester de uitvoering van het kunstwerk aan studenten en assistenten uitbesteedde, bijvoorbeeld in het geval van de *Farbtafel* (1966-1974) – naar eigen zeggen zou Schütte zelf nooit in dienst van Richter hebben gewerkt. ‘He [Richter, S.V.] was definitely the main influence on how I work’, noteerde de kunstenaar later. ‘He had the approach that if you can’t continue in one direction, you can switch to another. If I’m stuck, I don’t spend my weeks in misery, I change direction, switching between problems, media or scale.’⁶ De heterogeniteit van Schüttes praktijk is voor een groot deel op die van Richter terug te voeren.

De verhouding van Schütte tot zijn leraar kan het best worden geïllustreerd met *Große Mauer*, een installatie die Schütte realiseerde voor de jaarlijkse *Kunstakademierundgang* van 1977. Schütte lijmdde rechthoekige stukken canvas, afkomstig van versneden en volgens de kunstenaar ‘misgelopen’ fotorealistische schilderijen,⁷ op vezelplaat, en overschilderde ze op abstracte wijze met dieprode en bruine impasto. Vervolgens presenteerde hij een duizendtal van deze schilderijtjes aan de muur, steunend op telkens twee nagels. De schilderijtjes werden in horizontale ‘lagen’ volgens een grid op de muur aangebracht, waarbij het raster per laag werd verschoven zodat de installatie vanop enige afstand het beeld opriep van een bakstenen muur, waarbij elk schilderijtje één baksteen ‘voorstelde’. Helemaal levensecht zag de ‘muur’ er niet uit – hiervoor waren de ‘baksteen-schilderijtjes’ iets te hoog – maar hij bakende niettemin een imaginair deel van de ruimte in de gang van de Kunstakademie af. De maten van die fictieve ruimte waren afgelijnd met een rechthoek in het vloerpatroon en het baksteenpatroon werd onderbroken door een deur, een radiator en een raam.

Het werk herinnert aan verschillende strategieën en technieken in het werk van Richter. Net als diens *Graue Malereien* (1966-1976) is *Große Mauer* ontstaan door

het overschilderen van fotorealistische schilderijen. Het verschoven grid van Schütte alludeert op de (in dit geval regelmatige) kleurrasters van Richters *Farbtafeln*, en de schilderijtjes zelf doen denken aan de *Vermalungen* (1972), waarin Richter het canvas op abstracte wijze met grijze of bruine impasto bedekt. De installatie vertoont echter niet alleen kenmerken die typisch zijn voor Richters werk: serialiteit en *site specificity* – *Große Mauer* is gemaakt voor de gang van de Kunstakademie – zijn eveneens verworvenheden van de neoavant-gardekunst van de jaren zestig. Tegelijk past Schütte de strategieën en principes uit deze kunst op een oneigenlijke wijze toe: ‘I studied it most precisely... to produce a picture through a minimal rhythmic displacement, that is to say, through a grid pattern of displaced joints, virtually to tell a story. It was the dilemma of the conceptual artists that they no longer wanted to tell stories. (It was a) story about myself, biographical. At the time, if I recall correctly, I felt immured. Or incarcerated or surrounded by walls.’⁸ Als voorstelling van een muur wordt het abstracte grid een decor en krijgt het een onverhoedse narratieve en beeldende kwaliteit. Schütte zet principes van de neoavant-garde in om te doen waar zijn ‘vaders’ doorgaans uitdrukkelijk tegen gekant waren: verhalen vertellen, *beeldend* werk maken. Enerzijds verbeeldt deze ‘grote muur’ Schüttes gevoel van beklemming door de kunst van de vorige generatie; anderzijds vormt juist dit verbeeldend vermogen een manier om aan de beklemming te ontsnappen.

Even belangrijk voor de vorming van Schütte waren de lessen van de Duitse kunsthistoricus en -theoreticus van de neoavant-garde Benjamin H.D. Buchloh. In de loop van drie semesters van de jaren 1976-1978 doceerde Buchloh, op uitnodiging van Richter en Genzken, een seminarie aan de Kunstakademie Düsseldorf dat opstond voor studenten uit de verschillende klassen.⁹ Deze lessenreeks, ‘Mythologische und phänomenologische Formen der Kunst in der Gegenwart I-III’ getiteld, behandelde de neoavant-garde (arte povera, (post)minimalistische en conceptuele kunst, institutionele kritiek) tegen de achtergrond van de politieke filosofie van Michel Foucault en de maatschappijkritische theorieën van de Frankfurter Schule.¹⁰ Zo besprak Buchloh ongetwijfeld het werk van On Kawara, Stanley Brouwn, Hanne Darboven en Bruce Nauman, die in de jaren 1976-1978 bij de Düsseldorfse galleries van Konrad Fischer en Alfred Schmela exposeerden, en nodigde hij in zijn seminarie kunstenaars uit die op dat moment te zien waren in (de omgeving van) het Rijnland – volgens getuigen onder anderen Richard Serra, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Dan Graham en Michael Asher. Dit waren de figuren die centraal stonden in de kunstopvatting van Buchloh, die in zijn teksten (en dus wellicht ook zijn lessen) de moderne en hedendaagse kunst steeds in relatie bracht met cultuurkritiek, in het bijzonder de kritiek op de cultuurindustrie. Zich beroepend op de historische avant-garde, las Buchloh het kunstwerk als een (zelf) analytisch construct dat de schijn van zich afwerpt en het ideologische juk van het kunstsysteem – het museum, de markt en de kleinburgerlijke normen – ondervraagt. Aan de hand van diverse begrippenkoppels – zoals formalisme versus historiciteit, mythologische versus fenomenologische kunst, de ‘ruilwaarde’ van *commodities* versus de ‘gebruikswaarde’ van gesitueerde kunst – stelde Buchloh telkens weer scherp op het onderscheid tussen ‘kritische’ en ‘affirmatieve’ kunst.¹¹ Daarbij verbond Buchloh de laatste term stevast met de modernistische schilderkunst en sculptuur, en de eerste met het gereduceerde, ascetische, conceptuele kunstwerk. In zijn ogen onderscheidt dat laatste zich van alle andere kunst door zijn kritisch gehalte:

Visual art will sooner destroy itself and disappear altogether than become enslaved to barbarity [...] serving it as alibi and cultural camou-

*flage. Historically speaking this is one of the decisive motivations for art to withhold plastic-aesthetic appearance and come up with ever renewed reductions emphasizing the reference to reality. [...] This was carried to an irreversible stage in the late sixties in the conversion of visual art into language, a process of dematerialising the artwork that in terms of historical development can be compared to the irrevocably valid transition to abstraction by Malevich in 1913. Any future art developments that aspire to historical realness (i.e. effectiveness) will have to be judged by this standard set in the sixties, and any work that goes back beyond this position – as most contemporary works do now – will be suspected of having fallen for the alluring attractions of aesthetic reaction.*¹²

Alleen het gedematerialiseerde en talige kunstwerk is volgens Buchloh ‘historisch effectief’: het thematiseert als enige de werkelijke, historische condities waarbinnen de kunst publiek gemaakt wordt. Buchlohs narratief was teleologisch en hield dan ook een verplichting in voor de hedendaagse kunst, een taak die hij vaak omschreef met de marxistische notie van ‘gebruikswaarde’:

*Use value in art – aesthetic’s most heteronomous counterpart – defining the artistic activity as organ of history, as instrument of materialist recognition and transformation, determines itself primarily and finally by its historical context: as it can only result from the most advanced state of aesthetic reflection it must function at the same time within the specific conditions of a given particular historical situation. [...] [I]f artistic production gives up altogether the idea of use value, it abolishes its own inherent potential to cause dialectics within the reality of cultural history, thus producing mere artistic facticity incapable of initiating further processes of development. This seems to be true of much current post-conceptual work, either the so-called ‘new’ painting and sculpture and even more so the photographic stories and the new theatricality of performances [...]. These works’ false vivacity [...] does not seem aware of the fact that art, once having been transformed onto the level of language, had achieved a state of most advanced (potential) communicability and thus endowed the artwork with its highest form of abstract use value potential.*¹³

Het denkkader van de jonge kunststudenten, die regelmatig exposities van conceptuele kunstenaars in en rond Düsseldorf bezochten, was sterk door het discours van Buchloh gekleurd. Zijn neomarxistische lezing van de conceptkunst en de ontmoetingen met – vooral conceptuele – kunstenaars dwong hen om zich tot hun werk te verhouden en het kritisch te interpreteren. ‘Buchloh made it clear to us, what we’re dealing with’, zei Reinhard Mucha veelbetekenend over zijn studietijd.¹⁴ Voor Schütte bestond de uitdaging van zijn studiejaren erin ‘to try and work out your position amongst all this discussion, and to learn the grammar and the semantics. Benjamin Buchloh was teaching for a short time and his position was discussed a lot.’¹⁵ Daarbij stonden Schütte en zijn collega’s ook sceptisch tegenover de ‘conceptuelen’ en (vooral) Buchlohs interpretatie ervan. Buchlohs ‘canon’ en opvattingen werden als (te) dwingend en beperkend ervaren. Dit ongenoegen uitte zich op drie aan elkaar gerelateerde niveaus, die we ook in het studentenwerk van Schütte kunnen traceren.

Een eerste punt van kritiek betrof het teleologische narratief dat achter de kunst van de neoavant-garde (en Buchlohs discours erover) schuilging en het gevoel dat dit narratief ‘voltooid’ – lees ‘uitgeput’ – was. De conventies en grammatica van de ‘conceptkunst’ waren omstreeks 1980 reeds op alle mogelijke manieren verkend, uitgetest en onderzocht; ‘Alles ist gemacht’ en ‘Alles ist gesagt’ vormden destijds truismen. Dat weerhield critici als Buchloh er evenwel niet van de taak van de nieuwe kunst te omschrijven als een simpele voortzetting van de conceptuele kunst. ‘Mich faszinierte diese finalistische Haltung, man gewann den Eindruck, dass es nach Michael



Thomas Schütte

Tapeten, 1975 (opname van het maakproces)



Thomas Schütte

Tapetenmuster, 1975 (opname in het atelier)

Asher und Daniel Buren nichts mehr zu tun gab', noteerde Harald Klingelhöller.¹⁶ Daarnaast werd ook de ontwikkeling van sommige oeuvres door veel studenten met achterdocht bekeken. Vooral de starre, 'ahistorische' herhaling in veel van deze praktijken voedden hun wantrouwen: de wijze waarop conceptuele en institutioneel-kritische kunstenaars hun motieven en strategieën herkauwden, ondergraaften de claims van ideologiekritiek en 'historische effectiviteit' die Buchloh met deze kunst verbond en versterkte juist de indruk dat zij een doodlopende straat, een *Sackgasse* was. Zo noteerde Schütte in 1983: 'Leute wie der Buren waren ja nicht fähig, den Standpunkt, den sie einmal eingenommen hatten, auch noch einen Schritt weiter zu treiben. Der hat sich immer nur wiederholt und keine Konsequenzen aus der eigenen Position gezogen.'¹⁷ De akritische herhalingen van de conceptkunst stonden haaks op het teleologische programma van hun Amerikaanse apologet.

Deze kritische houding herkennen we in een aantal vroege werkgroepen uit de studententijd van Schütte, die kunnen worden gelezen als een kritische 'verbuiging' van procedures die door Buchlohs 'neoavant-gardekunstenaars' worden toegepast. De abstracte lijnpatronen in *Tapeten* (1975) – stroken behangpapier die aan de muur worden opgehangen of als een tafelkleed gepresenteerd worden – en *Tapetenmuster* (1975) – vierkante en decoratieve samples behangpapier die met tape aan de wand worden bevestigd – herinneren aan het bekende strepenpatroon waarmee Daniel Buren de 'nulgraad' van de schilderkunst afkondigde. Net als bij Buren kan de repetitie in deze werken worden gelezen als een deconstructie van het unieke kunstobject en het mythische kunstenaarssubject; maar tegelijk alluderen de *Tapeten* – letterlijk – op behangpapier en doen Schüttes beide werkgroepen aan een commercieel 'catalogusaanbod' denken. *Punkte* (1977) of het vergelijkbare *Ringe* (1977) – installaties met gekleurde ringvormige stickers of geverfde houten ringen in verschillende kleuren, die op toeval-

lige plekken respectievelijk op de muur gekleefd of aan nagels in de muur worden bevestigd – ironiseren dan weer de *Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers (30 cm)* van Niele Toroni – gestandaardiseerde verftoetsen op regelmatige afstanden waarmee de kunstenaar (vaak) het museale kader markeert. Net als Toroni's ingrepen zijn de *Punkte* plaatsgebonden, maar Schüttes all-overpatroon van ringen in diverse kleuren is expliciet decoratief. Terloops knipoogt *Punkte* ook naar de parodieën van het 'kapitalistisch realisme' – de naam waaronder Konrad Lueg (alias Konrad Fischer), Manfred Kuttner, Sigmar Polke en Gerhard Richter een tijdlang opereerden in de jaren zestig – op de abstracte schilderkunst: denk aan werken als *Ohne Titel (Herzmuster)*, *Konfetti* en *Schrage Tischdecke* (alle 1965) van Lueg, of *Ohne Titel (Punkte)* (1963) en de *Streifenbilder* (1967-1968) van Sigmar Polke. In elk van deze drie werkgroepen ironiseert Schütte de seriële methodes van Buren, Toroni & co door ze als een banaal formalisme weg te zetten.

Een tweede punt van kritiek betrof de (institutioneel-kritische) aanspraak van de neoavant-gardekunst. In de loop der jaren was almaar duidelijker geworden dat deze kunst teerde op de systemen en instituten die ze (volgens Buchloh) bekritiseerde. Dit bleek vooreerst uit de commercialisering van conceptuele kunstwerken op de kunstmarkt. De boekhouding van de galeries van Konrad Fischer (waar Schütte kort werkte en exposeerde) en Rüdiger Schöttle (waar Schütte zijn eerste solo had) laten hier aan duidelijkheid niets te wensen over. Werd de kunst van Buren, Robert Barry of Lawrence Weiner aanvankelijk gelezen als een kritiek op het systeem van de kunstwereld en kunstmarkt, en de dematerialisatie van de kunst als een uitdaging aan het adres van het kunstsysteem gezien, dan bleken die claims aan het einde van de jaren zeventig nog nauwelijks houdbaar. 'Concept' was van marginaal fenomeen tot institutionele *mainstream* geëvolueerd. Die ontwikkeling was volgens heel wat betrokkenen zelfs al met *documenta 5* (1972) ingezet, de tentoonstelling waar de jonge Schütte naar eigen zeggen kennismaaakte met de actuele kunst. Twee deelnemers aan deze tentoonstelling, Daniel Buren en Robert Smithson, tekenden toen reeds openlijk verzet aan – in de catalogus en in het geval van Buren ook in de zalen zelf – tegen de manier waarop de neoavant-gardekunst er tot een 'gadget décoratif' (Buren) of een 'decorstuk' (Smithson) werd gereduceerd.¹⁸ Ook Buchloh meende later dat deze tentoonstelling de normalisering en neutralisering van de conceptuele kunstbeweging inluidde.¹⁹ Buchloh zou zich vanaf einde jaren tachtig genoodzaakt zien om zijn radicale partijkouze voor de 'conceptuele kunst' te nuanceren: 'Conceptual Art was distinguished by its acute sense of discursive and institutional limitations, its self-imposed restrictions, its lack of totalizing vision, its critical devotion to the factual conditions of artistic production and reception without aspiring to overcome the mere facticity of these conditions. [...] Paradoxically, then, it would appear that Conceptual Art truly became the most significant paradigmatic change of postwar artistic production at the very moment that it mimed the operating logic of late capitalism and its positivist instrumentality in an effort to place its auto-critical investigations at the service of liquidating even the last remnants of traditional aesthetic experience.'²⁰

Schüttes *Girlanden* (1979-1980), een reeks stofslingers van verschillende lengte en in diverse kleuren, belichamen deze paradox. De langwerpige stofbanden zijn bovenaan recht afgesneden, maar vertonen onderaan een uitsnijding in de vorm van rondbogen, een zigzaglijn of een kantelen-motief. Ze doen daardoor denken aan een decoratieve architectuurfries, en worden dan ook meestal bovenaan de tentoonstellingswand en tegen het plafond gepresenteerd. De *Girlanden* herinneren zowel aan de *site-specific* wandtekeningen en *Stoffbilder* van Blinky Palermo, als – opnieuw – aan de markeringen van het museale kader door bijvoorbeeld Buren. Ze anticiperen zelfs op Burens *Guirlandes*, een installatie met luidsprekers en rood-witte wimpels die hij in het kader van *documenta 7* (1982) op de grasvlakte voor het Fridericianum presenteerde. (In 1979 toonde Schütte een lichtinstallatie

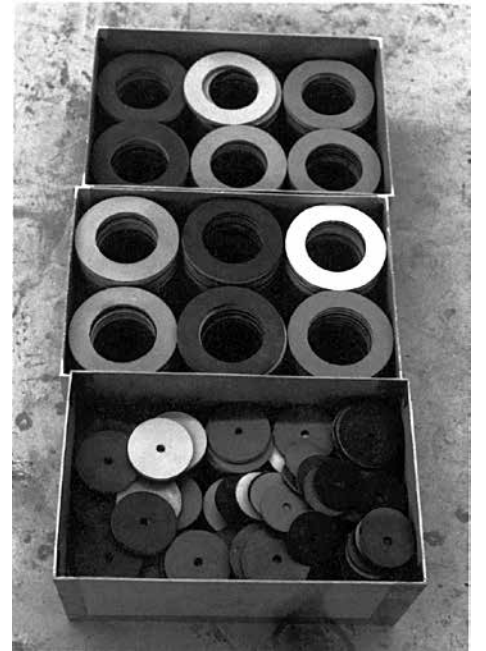
in de galerie La Vitrine, uitgebaat door Burens halfbroer Michel Claura, en enkele *Girlanden* in de Cité des Arts. Het is goed mogelijk dat Buren dit werk heeft gezien.) Aangezien deze werken door hun presentatievorm de aandacht vestigen op het museale kader, kunnen ze als institutionele kritiek worden gezien; maar ze ironiseren die kritische aanspraak ook: ze transformeren de ernst van de kritische geste in een kleurrijk, decoratief en banaal spektakel. Vooral *Kollektion (8 Muster – 8 Farben)* (1980), een reeks van acht guirlandes in verschillende kleuren die onder elkaar op de wand gepresenteerd worden, refereert aan de vermarkting van de conceptuele kunst. Zoals Christine Mehring stelt, roept het Duitse woord 'Kollektion' eerder een markt- of seizoensaanbod op dan een neutrale verzameling. De *Girlanden* 'mobilized decorative features, on the one hand to create a heightened spatial and perceptual awareness that echoed the political and social ambitions of art pervasive in the twenties and sixties, on the other hand to flirt with banality and a decreased awareness in a way that projected skepticism towards those very utopian ambitions.'²¹ De slingers verbinden cultuurkritiek met haar tegendeel: de markt en het spektakel.

Ten derde wantrouwden vele studenten in Düsseldorf de *esthetiek* van het 'conceptualisme'. De conceptuele kunst heette weliswaar 'generisch' en dus 'open' te zijn, maar opvallend veel van deze kunstenaars hielden vast aan een bepaalde esthetiek. Exuberante, expressieve en artisanale kunst was not done – die kwaliteiten waren immers verbonden met het burgerlijke, subjectivistische kunstenaarschap waarmee de betreffende kunstenaars wilden afrekenen – maar ascetisch, gereduceerd en vooral tekstueel werk waren dan weer *common practice* – al zijn er uitzonderingen, zoals de parodieën op Jackson Pollock van Art & Language. Dit ascetisme ontpopte zich op zijn beurt tot een stijl of esthetiek. 'Immer gegenstandlos, immer der leere Tisch, auf dem nichts draufsteht', noteerde Schütte. 'Die Metaphysik und die Ideologie, womit das zusammenhängt, gehen verloren. Plötzlich stellt sich heraus, wie gedankenlos diese Kunst ist. Sie wird mit dem Verlust ihres Gegenstandes Dekoration.'²²

Etwas fehlt (1980) thematiseert dit onbehagen over de schraalheid van 'concept'. Dit werk op papier toont een wolk zwarte verf, op nonchalante wijze *gespraypaint*, waaruit de gele blokletters 'ETWAS FEHLT' opduiken. Zoals de annotatie 'neon – außen' rechtsonder suggereert, gaat het om een studie voor een neoninstallatie in de buitenruimte. De tekening herinnert aan tekstwerken uit de jaren zestig, zoals On Kawara's *Nothing, Something, Everything* (1963) of Robert Barry's *Untitled (Something which can never be any specific thing)* (1969). Daarnaast dialogueert deze schets voor een neonwerk met diverse neoninstallaties uit de jaren zeventig, in het bijzonder die van Bruce Nauman (zijn neontekst *Galerie mit Bleistift Fischer* (1974, uitgevoerd in 1980) werd als 'logo' voor de binnenplaats van de

Galerie Konrad Fischer bedacht, maar destijds niet geïnstalleerd). Maar volgens Schütte 'ontbreekt er iets' aan deze kunstwerken – uitgaande van de kwaliteiten die Schütte waardeert, zou het zowel om vakmanschap, subjectiviteit, expressie, als om narrativiteit of (ver)beeldend vermogen kunnen gaan. Net als veel conceptkunst is *Etwas fehlt* een tekstwerk en een 'voorstel', dat al dan niet kan worden uitgevoerd, maar tegelijk countert het de dogmatische esthetiek van de conceptuelen met frivole toespelingen op picturale subjectiviteit (de wolk verf) en narrativiteit (denk aan *Große Mauer*). Het stilzwijgende verbod op 'decadente' en subjectivistische esthetiek wordt met de voeten getreden.

'De dichtkunst kan haar waarheidsgehalte alleen redden als ze in zo nauw mogelijk contact met de traditie deze van zich afstoot', schrijft Adorno in zijn bekende essay *Over traditie*.²³ De jonge Thomas Schütte kan als een intuïtieve toepassing van Adorno's dictum worden gelezen. Schüttes werk grijpt niet terug naar het verleden, maar vertrekt van een actuele pro-



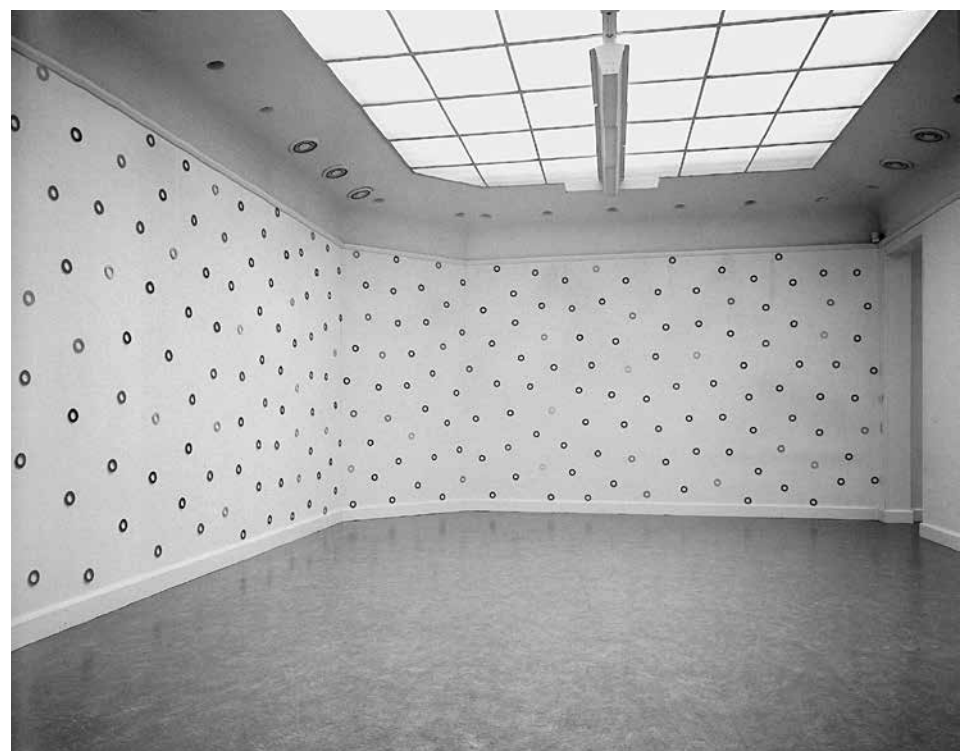
Thomas Schütte

Ringe (zelfgemaakte kistjes met 'Ringe', foto genomen door de kunstenaar)



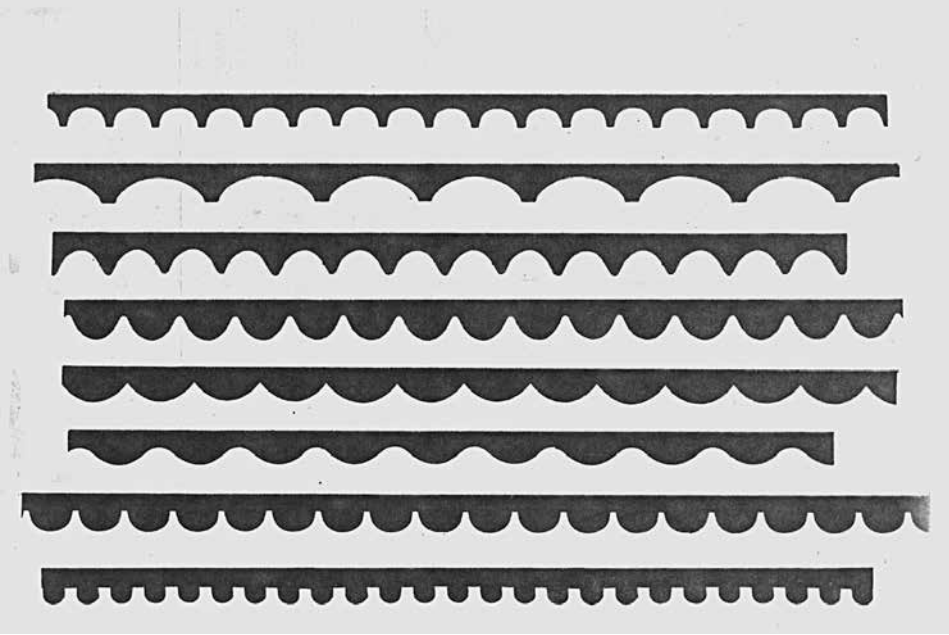
Thomas Schütte

studies voor de presentatie van 'Punkte' in het atelier van de kunstenaar, 1977

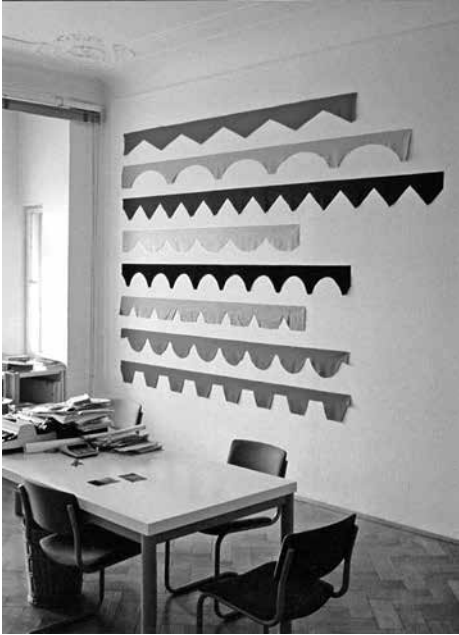


Thomas Schütte

Ringe, 1977/1990, installatie Van Abbemuseum Eindhoven, 1990



Thomas Schütte
ontwerpschetsen voor de 'Girlanden' (ca. 1979-1980) uit 'Kollektion (8 Muster – 8 Farben)', 1980



Thomas Schütte
Kollektion, 1980



Thomas Schütte
Etwas fehlt, 1980

blematiek. Die snijdt hij evenwel aan via het verleden: 'in zo nauw mogelijk contact met de traditie' stoot hij deze 'van zich af'. Schüttes onbehagen over de kunst van de vorige generatie kon enkel in een diepgaande en kritische dialoog met de erfenis van de voorgaande generatie uitgeklaard worden. 'Ich habe von den anderen gemopst und es ein wenig anders gemacht und plötzlich ging die Tür auf', verwoordde Schütte het later wat lichtvoetiger. Zijn jeugdwerken getuigen van een grondige verwerking van de principes, methoden en waarden van de neoavant-gardekunst die hij in zijn opleiding meekreeg, maar ze gaan tegelijk op een uiterst kritische wijze met die erfenis om. Ik wil nu tonen hoe Schütte in *Westkunst Modelle* – zijn eerste belangrijke werk na zijn afstuderen — een synthese van die kritische omgang tot stand brengt en daarmee op krachtige wijze de transitie van 'moderne kunst' naar 'hedendaagse kunst' inluidt.

2. Vorläufiges Programm für Köln '81 (Westkunst) (1980)

In 1979 werd Thomas Schütte door de Duitse curator Kasper König (°1943)²⁴ uitgenodigd om een omvangrijke installatie bij te dragen aan *Westkunst – zeitgenössische Kunst seit 1939*, een door König georganiseerde, ambitieuze overzichtstentoonstelling van moderne en hedendaagse kunst in de Messehallen te Keulen. Schüttes werk zou deel uitmaken van de sectie *heute*, die gewijd was aan hedendaagse kunst en in de weidse ruimte van de Messehallen zou worden ondergebracht. In december 1980 stuurde Schütte een projectdossier met gedetailleerde ontwerptekeningen, titels en informatie aan König, getiteld *Vorläufiges Programm für Köln '81 (Westkunst)*.²⁵ Het dossier omvatte drie afzonderlijke voorstellen. Ten eerste ontwierp Schütte een wit trappenpodium dat naar een uitkijksplatform leidt, en waarvan de parabolische vorm aan de boeg van een schip doet denken. Aan de bovenzijde van de buitenwand van het trappenpodium zou één blauwe guirlande, en aan de zijkant de voornoemde 'collectie' kleurrijke slingers worden bevestigd (*Schiff* met *Blaue Girlande* en *Kollektion (8 Muster – 8 Farben)*, alle 1980). Het platform zou de bezoekers een uitzicht over de tentoonstellingsruimte bieden, en hen dus – letterlijk – tot een meer inzichtelijke positie verheffen. Ten tweede tekende hij een houten, trapeziumvormige 'doos' die aan de voorzijde opgetild wordt en op drie stalen, gechromeerde kolommen rust, en aan de achterzijde schuin naar de vloer afloopt en door het vloervlak wordt afgesneden. Aan het exterieur zou een groene, fluwelen banier met daarop de tekst 'PRO STATUS QUO' komen te hangen (*Kiste* met *Pro Status Quo*, beide 1980). In een notitie associeerde de kunstenaar dit ontwerp met een 'Sarg', een doodskest of sarcofaag. Bezoekers die deze installatie zouden betreden, zouden van de tentoonstellingsruimte en de omringende kunst geïsoleerd worden. Ten slotte stelde Schütte een ovaalvormig platform voor met een gebogen scènewand waarvan de rug zwart, de kopse kanten rood en de voorzijde geel zouden worden geschilderd

(*Bühne*, 1980). Aan de wand zou één reusachtig beeld van 'minstens 6 x 10 meter' worden gepresenteerd. Schütte werkte hiervoor een serie voorstellen uit die hij *14 Skizzen für eine Bühne* of ook wel *Grosse Worte – Grosse Bilder* titelde, en waaruit één beeld geselecteerd en op groot formaat uitgevoerd kon worden. De beelden combineren telkens een motief en een woord: een groene strik waarboven de term 'FREIHEIT' zweeft, een zwarte grafzerk met het opschrift 'SICHERHEIT', blauwe lucht met een sportvliegtuigje waarachter een reclamebanner met de leuze 'ALLES IN ORDNUNG' wappert... Op een ontwerp-tekening in Schüttes dossier is een opstand van de *Bühne* te zien met op de scènewand een reuzegroot beeld van een aquaduct of brug met de term 'HARMONIE'. (Het is echter onduidelijk of de tekening rechtstreeks op de wand dan wel op een groot doek gemaakt zou worden.) De kijker zou de *Bühne* betreden via een brede trappenpartij van enkele treden. Op de scène zou hij uitzicht hebben op de ene helft van de ruimte, maar de andere helft zou door de scènewand aan het zicht worden onttrokken. *Bühne* combineert dus de idee van een verhoog met uitzicht in *Schiff* met het visuele en ruimtelijke isolement in *Kiste*.

Het is evident dat de kritische uitspraken uit het werk van Schüttes studententijd ook in het *Vorläufiges Programm* zijn terug te vinden. Het voorstel dateert immers uit de studentenperiode en incorporeert – letterlijk – studentenwerk zoals *Blaue Girlande* en *Kollektion (8 Muster – 8 Farben)*. Het vaandel met het opschrift *Pro Status Quo* – in een dode taal, het Latijn – kan als een allusie op de historische 'stasis' van de conceptuele kunstpraktijk worden gelezen. Toch is er een verschil: waar het studentenwerk vooral herinnert aan de werkwijze van specifieke kunstenaars – zoals Richter, Palermo of Buren – alludeert het voorstel voor *Westkunst* vooral op algemene problemen die bepalend waren voor hun generatie. Zo

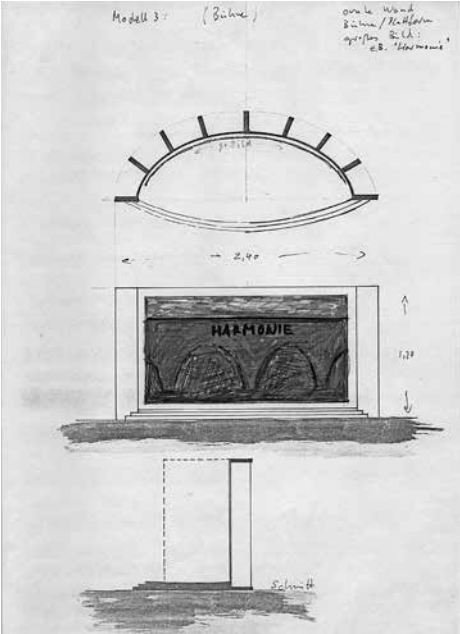
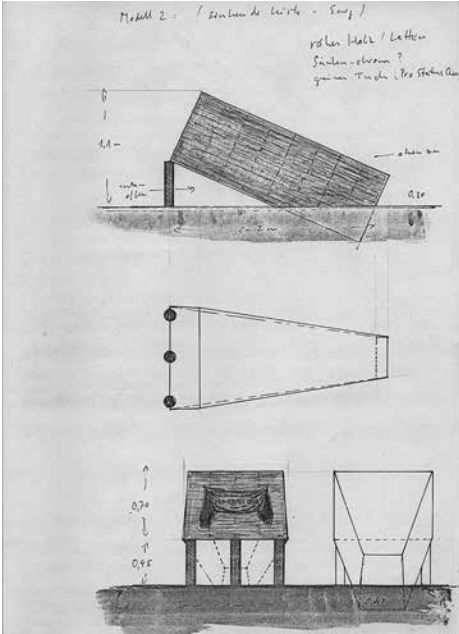
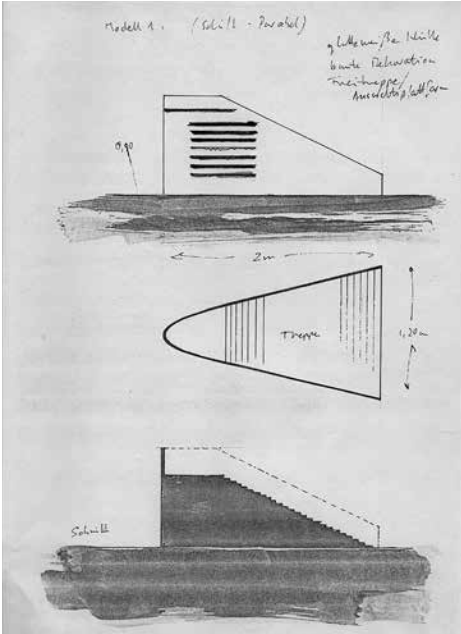
bestaan de drie componenten telkens uit twee dialogerende onderdelen: een ruimtelijke structuur die betrokken is op de tentoonstellingscontext, en dus de vraag van König reflecteert om 'iets te doen' in de Messehallen (voor Buchloh een voorwaarde voor gesitueerde en kritische kunst), en veeleer decoratieve 'toevoegingen', die amper op de context ingaan en een autonome logica volgen (wat Buchloh dan weer minder kon smaken). Daarbij is het van belang dat Buchloh de scheiding van 'idee' en 'uitvoering' tevens opvatte als een opdeling van het kunstwerk in 'functionele' en 'decoratieve' aspecten. In die zin thematiseert het *vorläufiges Programm* een van de kerngedachten van de conceptkunst.

Daarnaast kan Schüttes combinatie van 'functionele' en 'decoratieve' elementen echter ook tegen de achtergrond van het toenmalige architectuurdiscours worden begrepen, en meer bepaald het werk en de geschriften van de Amerikaanse architect Robert Venturi. Gebouwen, stelde Venturi, kunnen als een functionele structuur en als (een geheel van) esthetisch-semiotisch(e) teken(s) gelezen worden. Noch het ene, noch het andere primeert; het gaat net om de onontwarbare hybriditeit van hun combinatie. Met deze stelling, die hij vooral via maniëristische en barokarchitectuur formuleerde, reageerde Venturi tegen het orthodoxe modernisme en het modernistische dogma *form follows function* (Louis Sullivan). Tegenover de gelijkschakeling van interieur en exterieur in de transparante toren van de *corporate architecture*, pleitte Venturi voor een ambivalente verhouding tussen binnen en buiten, vorm en functie. In *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) schreef hij: 'Ambiguity and tension are everywhere in an architecture of complexity and contradiction. Architecture is form and substance – abstract and concrete – and its meaning derives from its interior characteristics and its particular context. An architectural element is perceived as form and structure, tex-

ture and material.'²⁶ Voor Venturi, Denise Scott Brown en Steven Izenour (in *Learning from Las Vegas*) manifesteert dit contradicto- rische karakter van de architectuur zich op twee belangrijke manieren, die telkens door één gebouwtype worden opgeroepen:

1. Where the architectural systems of space, structure, and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the duck in honor of the duck-shaped drive-in, 'The Long Island Duckling', illustrated in God's Own Juckyard by Peter Blake. 2. Where systems of space are directly at the service of program, and ornament is applied independently of them. This we call the decorated shed. The duck is the special building that is a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols. We maintain that both kinds of architecture are valid [...] but we think that the duck is seldom relevant today, although it pervades Modern architecture.²⁷

Het is zeer waarschijnlijk dat Schütte vertrouwd was met de theorieën van Venturi. Niet enkel bezocht hij de architectuurbiennale van Venetië in 1980 (waarin Venturi vertegenwoordigd was), hij kwam ook met het architectuurdiscours van Venturi en aanverwanten in aanraking via het werk van bevriende kunstenaars. In de lente van 1980 woonde Schütte in de klas van Richter een referaat bij van Ludger Gerdes, waarin deze Venturi, Aldo Rossi en Leon Krier besprak. Gerdes wilde 'die Entwicklung einer semantischen/ästhetischen Konzeption' en 'die Anerkennung von Tradition' in de postmoderne architectuur bespreken, en ze als 'instrumenten' voor de praktijk van jonge, beeldende kunstenaars aanreiken.²⁸ Belangrijk is ook dat Dan Graham – een van Buchlohs favoriete kunstenaars, en gastspreeker in zijn seminarie – in het rond dezelfde tijd gepubliceerde essay *Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art* (1979) een relatie legde tussen de pop art, het werk van Daniel Buren en dat van Venturi. Daarbij schetst Graham een parallel tussen de venturiaanse ambiguïteit en de hybriditeit van het kunstwerk. Het kunstwerk dat de onverzoeenbaarheid van conflicterende ideologieën wil blootleggen, schreef hij, 'uses a hybrid form, one which partakes of both the popular code of mass media and the 'high' code of art/architecture, of both the popular code of entertainment and a



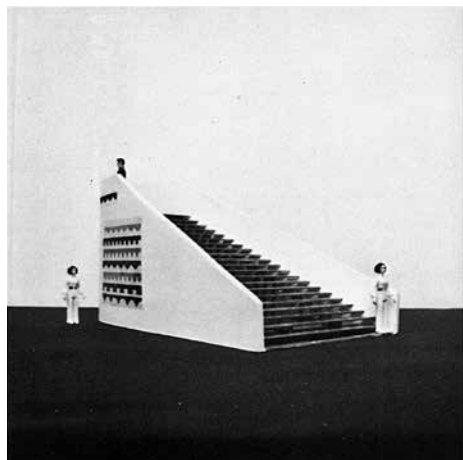
Thomas Schütte
Vorläufiges Programm für Köln '81 (Westkunst), 1980

theoretically based political analysis of form, and of both the code of information and of the esthetically formal. [...] Venturi proposed the word 'hybrids' for such works that combine two contradictory or mutually exclusive categories of meaning/description.²⁹ Gezien de publicatiedatum van dit artikel is het goed mogelijk dat Graham deze inzichten aanbracht tijdens zijn bezoek aan de seminars van Buchloh, of Schütte ervan in kennis stelde toen hij, ten tijde van zijn solo bij de Münchense Galerie Rüdiger Schöttle in 1979, met Richter, Genzken en Schütte optrok.³⁰

Schüttes *Vorläufiges Programm* verbeeldt niet alleen de scheiding tussen concept en materialisering, structuur en detaillering. Het kan ook – letterlijk – worden gelezen als een driefvoudige versie van de *decorated shed*. Het *Vorläufiges Programm* is een venturiaanse hybride van 'functie' en 'ornament'.³¹ In zekere zin voert Schütte die hybriditeit nog op de spits. Zo zijn de zogenaamd 'functionele structuren' bij nader inzien evenzeer symbolisch en beeldend (het 'schip', de 'doodskist', het 'theater'), terwijl de addities dan weer naar 'conceptuele' tics verwijzen (de seriële slingers, de tekst, de 'woordtekeningen'). Elke poging om een strikt onderscheid te maken tussen structuur en decor, concept en materialisatie loopt stuk op de inherente ambivalentie van deze voorstellen: 'It is completely unsettled whether 'form follows function' or the other way around', refereerde hij aan de postmoderne architectuur én aan het conceptualisme. 'At the time, in any event, the parameters of thought were displaced.'³² In die zin hanteerde Schütte de theorieën van Venturi als denkkader om in het reine te komen met de erfenis van de voorgaande generatie. Het projectdossier was erop gericht het conceptualistische 'ontwerp' op venturiaanse wijze complex en contradictorisch te maken.

3. De tentoonstelling *Westkunst* & *Westkunst Modelle 1:5* (1981)

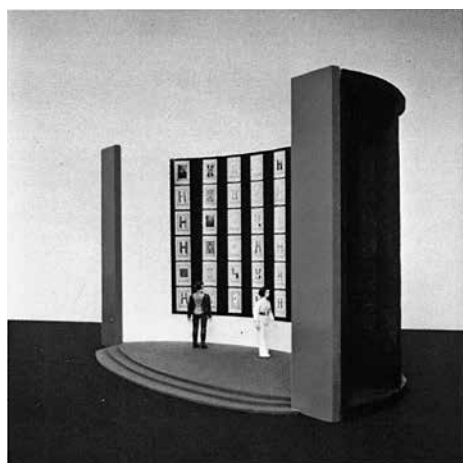
In de loop van 1981 bleek dat Schüttes 'ontwerp' niet zou uitgevoerd worden.³³ De kosten van *Westkunst* waren immers geëscaleerd. Vooral de scenografie van de Duitse architect Oswald Mathias Ungers en de geplande reconstructies van enkele *landmark exhibitions* – waaronder *This is Tomorrow* (Independence Group, ICA, Londen, 1956), *The Store* (Claes Oldenburg, New York, 1961-1962) en *...irgendein Strang* (Joseph Beuys, Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf, 1965) – namen een grote hap uit het budget. In totaal bleek König het voorziene bedrag van 6 miljoen DM met 1,2 miljoen te hebben overschreden. Als gevolg daarvan werd besloten om *Westkunst* sterk in te perken. Ten eerste werd het historische tentoonstellingsluik (1939-1979) bruuwtweg 'afgeknipt' in 1972, met als argument dat de kunst in dit decennium geen vernieuwing zou hebben gebracht. Ten tweede werd het hedendaagse luik *heute* in de lente van 1981 geannuleerd. Dit gedeelte werd echter alsnog opgevestigd nadat de Keulse kunsthandelaar Rudolf Zwirner de stad had benaderd en 100.000 DM ter beschikking had gekregen om de hedendaagse sectie te organiseren en een (aparte) catalogus te produceren. Zwirner stelde in overleg met König een lijst van kunstenaars op die na 1945 geboren waren en op het moment van *Westkunst* niet in Keulse galeriën of musea waren te zien, en contacteerde hun galeriën om samen te werken en in de productiekosten te delen (uitgenomen een viertal deelnemers zonder galerievertegenwoordiging). Zo werd de Münchense galerist Rüdiger Schöttle om financiële en logistieke ondersteuning verzocht voor nieuw te produceren werken van Schütte en Jeff Wall. Schöttle had Schütte in 1979 via König ontmoet en organiseerde in 1980 Schüttes eerste solotentoonstelling; Jeff Wall kende hij voor de aanvang van *Westkunst* wellicht nog niet.³⁴ Schöttle zou tevens een van de zestien galeriebijdragen in *heute* leveren, naast onder meer de Dusseldorferse Galerie Konrad Fischer (Isa Genzken, Gerhard Merz, Horst Schuler), Metro Pictures uit New York (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo) en de Galleria Gian Enzo Sperone uit Rome (Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente).³⁵ Elke galerie kreeg een rechthoekige ruimte in een dubbele enfilade van gewitte zalen toegewezen, met toegangen in



Thomas Schütte
Schiff (Modell 1:20), 1980



Thomas Schütte
Kiste (Modell 1:20), 1980



Thomas Schütte
Bühne (Modell 1:20), 1980

de twee binnenste hoeken en een open bovenzijde die op de bestaande, industriële dakstructuur uitkeek. De hedendaagse sectie vormde in meer dan één opzicht een annex binnen *Westkunst*. Ze verschilde zowel organisatorisch (galeriën versus König), ruimtelijk ('open' versus 'gesloten' structuur) als qua omvang (37 tegenover meer dan tweehonderd kunstenaars) van het historische gedeelte.

De kritiek op *heute* en op de totstandkoming ervan was, in de woorden van König, 'verwoestend'.³⁶ De ommissie van kunst uit de jaren zeventig en de uitbesteding van het hedendaagse luik aan de markt werden op scherpe kritiek onthaald. Journalisten hadden het over een 'hokjesachtig aanhangsel met een over het algemeen vrij voorspelbare inhoud' en vergeleken *heute* met een kunstbeurs.³⁷ Ook het overwicht aan (neo-expressionistische) schilderkunst werd gezien als een capitulatie voor het spektakel en de markt. Zo liet de bespreking van critica Nancy Marmer weinig aan de verbeelding over: 'Entitled *heute* ('Today') and set slightly apart in a subdivided, annex-like warren, this last section was a dealer-organized, primarily dealer-supported, and dealer-selected exhibition of fashionably up-to-the-minute art. In its market-oriented character, *heute* raised all those usually suppressed questions, those hoary and hairy issues about the relationship between art and bucks; it presented art as newly minted product, as fashionable novelty, as commercial value, as conspicuous collectible – in short, as a commodity produced expressly by and for what Adorno has named 'the culture industry'.³⁸ De consternatie over de sponsoring van de tentoonstelling en de

lichtzinnigheid van de organisatie leidden zelfs tot protestacties. Zo pakte de kunstenaar en graficus Klaus Staack uit met een manifest tegen de totstandkoming van de tentoonstelling, geïllustreerd met een collage van de Keulse Dom waarvan de twee torens als giftige sigaretten uit een pakje van het 'merk' *Westkunst* steken ('Ein Gemeinschaftsprodukt von Bauindustrie, Transportunternehmen, Versicherungswirtschaft und Kunsthandel', zo luidt de waarschuwing op de verpakking). Het manifest verscheen, samen met enkele andere protestboodschappen, in een themanummer (1981) over *Westkunst* van het Duitse kunsttijdschrift *Kunstforum International*.³⁹

Ondanks de uitgebreide (en weliswaar negatieve) persaadacht en de hoge bezoekerscijfers van *Westkunst* werd de bijdrage van Schütte nauwelijks opgemerkt. Schütte weet deze desinteresse aan de dominantie van de 'nieuwe' schilderkunst in *heute*: 'We didn't even exist. Neither Konrad's nor Schöttle's booth were of interest – only the 'wild painting' emerging at the time.'⁴⁰ Dit is enigszins ironisch omdat de bijdrage van Schütte resoneerde met heel wat kritieken op *Westkunst*.

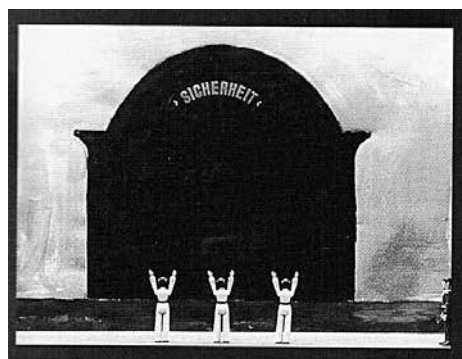
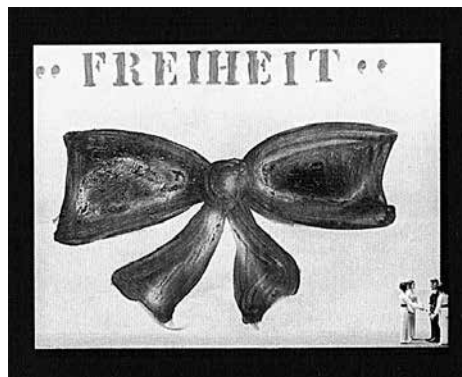
Vermits er onvoldoende budget voor de vrijstaande structuren in de Messehallen beschikbaar was, bouwde Schütte de installatie simpelweg zo groot als de begroting en de booth van Schöttle toelieten. Het werk werd in hout en op schaal 1:5 gemaakt: een *Schiff* van 90 x 200 x 100 cm, een *Kiste* van 110 x 200 x 100 cm en een *Bühne* van 120 x 250 x 100 cm. Schütte vervaardigde dus maquettes van ruim één meter hoog en tot tweeënhalve meter lang! Deze gigantische omvang maakte het mogelijk om meer detailleringen aan te brengen (zoals de profilering op de kopse kanten van de *Bühne*-wand), terwijl andere elementen uit het *Vorläufiges Programm* dan weer wegvielen (het beeld op groot formaat uit de tekeningenreeks *14 Skizzen für eine Bühne*). Aanvankelijk vatte Schütte het plan op om de modellen te monteren op drie aparte en met canvas overtrokken tafels, die als een winnaarspodium op elkaar zouden worden gestapeld, maar dit plan moest omwille van de brandveiligheid worden geannuleerd.⁴¹ Uiteindelijk kwamen de modellen op één zelfgemaakte en met onbeschilderd schilderslinnen overtrokken tafel te staan. De gehele installatie, die ongeveer 400 x 350 x 200 cm mat, werd samen met de drie grote lichtkasten *Movie Audience* (1980-1981) van Wall in de booth van de Galerie Rüdiger Schöttle gepresenteerd.

Er zijn echter ook redenen om aan te nemen dat de uiteindelijke vorm van *Westkunst Modelle 1:5* niet alleen uit pragmatisme voortkwam en voor Schütte tevens andere betekenissen had. Op de opmerking van interviewer en kunsthistoricus Martin Hentschel dat de drie componenten kleiner waren dan aanvankelijk vooropgesteld, en dat dit de presentatie hypothekeerde, antwoordt Schütte bijvoorbeeld kort en veelzeggend:

Nein, das ist ein Mißverständnis. Also, wenn man irgendwas baut, was größer ist, dann muß man halt ein Modell bauen. [...] das sind reine Arbeitsmodelle, die waren im Maßstab 1:20 und aus Pappe, und als diese Westkunst-Geschichte geplätzt ist, habe ich mir überlegt, die Dinge bau ich so groß wie ich kann und stelle sie dann einfach aus, als Projekte. [...] Es kann also etwas entstehen, was ein real gebautes Ding nicht erzeugen kann – Fiktion könnte man dazu sagen, mit der Gefahr, sich auch darin zu erschöpfen. Das Interessante der Präsenz ist die, daß ein Modell in einer gewissen Größe – also im Raum plziert werden muß – ein plastisches Volumen hat. Dann hat man mit Problemen zu tun, die fundamental skulpturale sind.⁴²

Een maquette op schaal 1:20 of 1:100 wordt makkelijk als zuivere fictie, als pure schijn weggezet; ze vormt slechts een voorafspiegeling van wat komen gaat. Maar als modellen groot en manifest aanwezig zijn, als ze obstakels in de ruimte en voor de kijker vormen, dan treden ze 'in concurrentie' met de werkelijkheid en wordt hun status gecompliceerd. Ze stellen dan – tevens – 'fundamenteel sculpturale' problemen.

Dit gebruik van het (grote) schaalmodel kan opnieuw worden gelezen als een uiteenzetting met de 'concepten' of 'voorstellen' van de conceptuele kunst. Ook de



Thomas Schütte

'Skizzen zum Projekt Großes Theater', 1980, fotoreeks met schilderijen uit de '14 Skizzen für eine Bühne', 1980 ('Alles in Ordnung', 'Freiheit', 'Sicherheit')

schaalmodellen van Schütte zijn 'voorstellen' voor een al dan niet te realiseren werk; het zijn 'ideeën' die – à la Weiner – al dan niet uitgevoerd kunnen worden. In tegenstelling tot de 'conceptuele' voorstellen bezitten zij echter een fysieke en materiële presentie, die nog wordt versterkt door de ongewone schaal van de modellen.

Schütte koos voor een hybride object dat zich tegelijk aandient als een uit te voeren ontwerp – analoog aan bijvoorbeeld de statements van Lawrence Weiner – én als een vordragen, sculpturaal fenomeen. Het complexe, contradictorische of – in venturiaanse zin – ambigue karakter van Schüttes ontwerp wordt in het uiteindelijke voorstel dus nog versterkt. Die ambivalentie uit zich ook in de manier waarop *Westkunst Modelle 1:5* zich tot de tentoonstelling verhoudt. Enerzijds belichaamde de installatie letterlijk de 'institutionele productievoorwaarden' van het hedendaagse luik van de tentoonstelling: de schaal 1:5 vormde een index van de budgettaire en ruimtelijke beperkingen. Analooog aan de installatie van Michael Asher, die stoelen van galeriehouders op witte sokkels toonde om de impact van de kunstmarkt op *heute* aan te kaarten, thematiseerde de bijdrage van Schütte zijn eigen, contextuele totstandkoming.⁴³ De spanning tussen *site-specific* werk en miniatuur, tussen een 'moeilijk verkoopbare' interventie en een *commodity* (in feite een vals onderscheid) vormt daarbij slechts een extra betekenislaag.

Maar *Westkunst Modelle 1:5* is meer dan institutionele kritiek. De geminiaturiseerde ruimte van het werk – het substituerende, 'conceptuele' karakter van deze schaalmodellen – valt niet tot de context te reduceren. Zoals de wandtekening waarmee een gevangene imaginair uit zijn cel 'ontsnapt', zo overstijgt de beeldende, narratieve aard van deze maquettes de ruimtelijke en institutionele context. De installatie verbeeldt een ruimte op een andere schaal, en alludeert dus op het verlangen om met de omgeving te breken. De tafel is hierbij van cruciaal belang. Enerzijds fungeert de tafel als een sokkel die de schaalmodellen uit hun werkelijke omgeving 'optilt'; anderzijds is zij gemaakt uit hetzelfde hout als de maquettes en kan ze dus als een integraal onderdeel van de installatie worden beschouwd. De tafel kan worden gelezen als een alledaags

object op werkelijke schaal én als een sokkel of scène die een fictieve ruimte afbakent. Als schakel tussen de reële ruimte en die op schaal, tussen werkelijkheid en fictie, maakt de tafel de modus operandi van de – grote – maquette, leesbaar. Het conceptualistische voorstel wordt in Schüttes *Westkunst Modelle 1:5* dus tot een uiterst dubbelzinnig schouwspel getransformeerd, dat de band tussen kunst en werkelijkheid nuanceert en op complexe wijze herformuleert.

4. ‘Die unverbrauchte Moderne’ en *Westkunst Modelle* (ca. 1980)

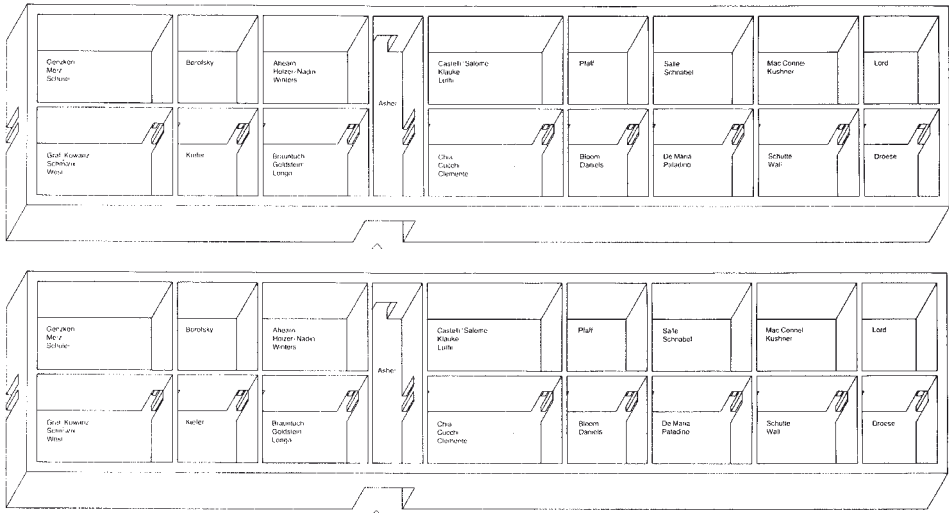
Hoe verhoudt dit werk zich tot de hedendaagse kunst omstreeks 1980? Welke bredere betekenissen – naast de kritieken op de ‘vaders’ van Schütte en op het project *heute* – roept het ‘onuitgevoerde’ project op? Het loont de moeite om in dit verband *Die unverbrauchte Moderne. Drei Jahrzehnte Gegenwartskunst* te raadplegen, de tekst van Laszlo Glozer die in de – door hem geredigeerde – catalogus van het historische luik van *Westkunst* werd gepubliceerd. Glozer opent zijn essay als volgt: ‘Die Ausstellung *Westkunst* ist eine Thesenausstellung. Sie behauptet (und bietet sich zur Überprüfung an), daß die Kunst des 20. Jahrhunderts auf eine besondere Weise lebendig ist: Sie ist in ihrer Gesamtheit für uns Gegenwartskunst.’⁴⁴ Moderne kunst, aldus Glozer, valt niet tot een historisch fenomeen te reduceren. Dat we de moderne kunst dagelijks recapituleren en herinterpreteren, met het oog op het heden en de toekomst, brengt hem ertoe de hedendaagsheid van deze kunst voorop te stellen. De tentoonstelling, schrijft Glozer, ‘soll vorübergehend abweichen von der verbindlichen Entwicklungsroute, auf der das Kunstwerk vor allem historischen Stellenwert zu markieren hat, und soll statt dessen Rechenschaft ablegen über das Spannungs- und Wechselverhältnis zum zeitgenössischen Leben, das heißt, über den Zusammenhang, in dem Kunst entsteht und rezipiert wird.’⁴⁵ Analooq aan

Walter Benjamins concept van de geschiedenis, ziet Glozer de notie van hedendaagsheid als een dialectische wisselwerking tussen historische ‘brokstukken’ en het heden. De moderne kunst, zo stelt hij, wordt *zur Verfügung* of ter beschikking van het heden gesteld.

Met die these viseert Glozer niet de kunst, maar het kunstdiscours. Dat blijkt om te beginnen uit de twee boeken die hij als zijn belangrijkste referenties inroept: *Moderne Kunst* (1884) van de Duitse auteur Fritz Bley en *5000 Jahre moderner Kunst* (1952) van de Brits-Oostenrijkse kunsthistoricus (en stichter van uitgeverij Phaidon) Ludwig Goldschneider. Waar het eerste boek de nadruk legt op de kritische omgang van de moderne kunst met de traditie en het verleden, vergelijkt het tweede de moderne kunst – op formalistische gronden – met (pre)historische objecten om het onderscheid tussen ‘modern’ en ‘oud’, en daarmee de lineaire kunstgeschiedschrijving in vraag te stellen. Bovendien is Glozers tekst strategisch geïllustreerd. Sigmar Polkes *Moderne Kunst* (1968), een schilderij dat de conventies van de moderne abstracte kunst opneemt en tegelijk ironiseert, wordt afgebeeld naast de ‘stamboom’ die Alfred Barr, de stichter en eerste directeur van het MoMA, opstelde van de impressionistische en abstracte schilderkunst. De progressieve teleologie van de kunstgeschiedenis, verbeeld in Barrs grafiek, wordt in Polkes werk geciteerd én onderuitgehaald. Elders wordt Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953) gereproduceerd: een werk waarin een tekening van de modernistische schilder Willem de Kooning geappropriëerd en uitgewist wordt, en dat evenzeer schip-pert tussen resolute breuk en conformistische continuïering, de erkenning en negatie van de modernistische erfenis. Zulke kritische omgang met de geschiedenis stond volgens Glozer ook de makers van *Westkunst* voor ogen: ‘Die Auswahl der Exponate, ihre Anordnung und Gewichtung geschah unter zwei Gesichtspunkten. Den ersten haben wir ausführlich geschildert: Durchbrechen der Klischeevorstellung einer gradlinigen Entwicklung, die sich oft genug als ‘historische Realität’ nur wegen der chronologischen Folge der *Vermittlung* etablierte. [...] Dem extrem entgegengesetzt ist die neuerdings populär gewordene Auffassung von einem prinzipiellen Pluralismus des Kunstgeschehens, eine Auffassung, die dazu neigt, *alle* konstituierenden Zusammenhänge der neueren Kunst zu leugnen und die wir ebensowenig teilen [...]. Diese zwei Extremstandpunkte markieren sozusagen Skylla und Charybdis, zwischen denen der sichtende Weg der Ausstellung hindurchführt.’⁴⁶ In *Die unverbrauchte Moderne* reageert Glozer dus zowel tegen een orthodoxe modernistische esthetica, die de geschiedenis als lineaire opeenvolging van conventies en stromingen ziet, als tegen een stereotiepe ‘postmodernistische’ kunsttheorie, die het pluralisme in de kunst interpreteert als het ‘einde van de geschiedenis’.

Op het eerste zicht rijmt Glozers these van de hedendaagshheid van de moderne kunst – tussen Scylla en Charybdis – nauwelijks met de tentoonstelling. Maakte *Westkunst* immers geen onderscheid tussen moderne (1939-1972) en hedendaagse kunst (1980-1981)? En steunde de tentoonstelling niet op een simplistisch begrip van hedendaagsheid – namelijk: kunst die *heute* of ‘vandaag’ gemaakt is? We mogen niet blind zijn voor zulke tegenstrijdigheden. Toch kan de these van Glozer ook in diverse aspecten van de tentoonstelling worden teruggevonden. Ten eerste ving *Westkunst* aan in het jaar 1939, vanuit de overtuiging dat de *retour à l’ordre* in de schilderkunst (die al in de jaren twintig en dertig was ingezet) reeds van een contemporaine conditie getuigde. De periode waarin kunstenaars, na de hoogdagen van de abstracte kunst, opnieuw figuratieve beelden begonnen te maken, zo noteerde Glozer later, ‘ist teilweise schon eine postmoderne Phase der Moderne [...]’.⁴⁷ De subtitel *Zeitgenössische Kunst seit 1939* moet in deze zin gelezen worden: de heterogene productie van 1939 vormde reeds de kiem van een complexe, niet-lineaire kunstgeschiedenis.

Ten tweede vormde de structuur en curatorische aanpak van *Westkunst* een directe toepassing van Glozers these. *Westkunst* was onderverdeeld in historische secties – zoals ‘Weltkrieg und Moderne 1939-1945’



zalenplan van de sectie ‘heute’ van *Westkunst*, catalogus ‘heute’, Keulen, 1981

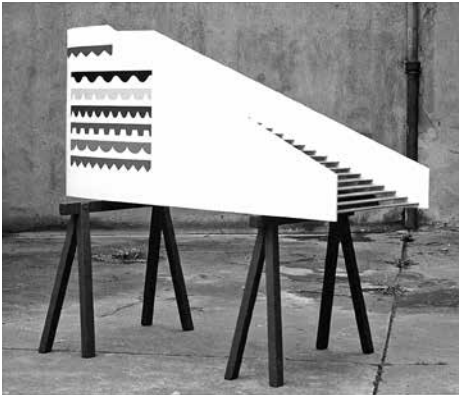
of ‘Abstraktion als Weltsprache 1944-1959’ – met een heterogene samenstelling: het werk van Mondriaan werd gecombineerd met dat van Max Beckmann; het late realisme van Edward Hopper hing tegenover vroeg werk van Josef Albers; de pop art van Lichtenstein naast een protominimalistisch doek van Ellsworth Kelly... Zulke transhistorische accrochages, die ook voor het hedendaagse luik gepland waren⁴⁸, evoceerden wat Glozer een ‘panoramisch’ kunstbeeld noemde: *Westkunst* benadrukte de historiciteit van de kunst, zonder de inhoud van het kunstwerk met die historiciteit te laten samenvallen. De kunst symboliseert de tijd, zo benadrukte Glozer, maar niet in de louter historische zin.⁴⁹ Daarmee reageerde de these van Glozer impliciet ook tegen Peter Bürgers boek *Theorie der Avantgarde* (1974), dat de esthetische en politieke effectiviteit van de avant-garde met de politieke en historische context van de jaren tien en twintig vereenzelvigde, en de herneming van het modernistisch project in de jaren vijftig en zestig als een historische farce wegzette.

Ten derde werd Glozers these weerspiegeld in de tentoonstellingsarchitectuur. Het ontwerp van Ungers voorzag in een opeenvolging van ruimtes waarvan het diverse karakter spoorde met de chronologische structuur van de tentoonstelling: rechthoekige kabinetten met telkens vier centrale kolommen (‘Weltkrieg und Moderne 1939-1945’ en ‘Abstraktion als Weltsprache 1944-1959’); amorfe en met kolommen bezaaide zalen (‘Zwischen Fortschritt und Verweigerung 1956-1972’); en een weidse, ononderbroken ruimte (‘heute – 37 Künstler der jungen Generation’). Deze laatste ruimte werd echter – zoals we zagen – onderverdeeld in zestien kleinere galerie-booths. Het concept van de tentoonstelling werd in een ruimtelijke ontwikkeling omgezet: ‘Es ging bei diesem Projekt um das Konzept für ein Museum aus Zeit’, noteerde de architect later. ‘Ich wollte unbedingt die Struktur einer morphologischen Raumfolge, angefangen von Kabineträumen, über offene Raumlandschaften, bis zum unstrukturierten Großraum umsetzen. [...] wenn man das schriftliche Diagramm von König und Glozer vergleicht mit dem Plan der Ausstellung, so zeigt sich hier dem Diagramm entsprechend eine räumliche Wandlung von einer einfachen Raumanordnung in ein offenes System.’⁵⁰ Ungers vertaalde het conceptdiagram van Glozer en König – een ‘Slachtfeld’ van kunstenaars met ‘mehr Chaos als Logos’, in zijn woorden – in de graduele transitie van een sequentieel zalenplan naar een open, amorfe ruimte.⁵¹

Was Schütte zich bewust van Glozers these en het daaruit resulterende *Museum aus Zeit*? In elk geval volgde hij de voorbereiding van de tentoonstelling en de catalogus op de voet. In 1979 installeerde Schütte een *Rote Girlande*, alternatief *König Krone* getiteld, in het Keulse kantoor van König en Glozer. Een foto uit 1980 toont de curator en kunsthistoricus in volle voorbereiding van de tentoonstelling, met op de achtergrond de rode slinger die als een stille, ironische getuige over een aan de wand opgehangen plattegrond van (een deel van) de Messehallen loopt. De alternatieve titel van het werk geeft temeer aan dat Schütte niet enkel de ruimte, maar ook de redactionele en curatorische activiteit achter de schermen wilde thematiseren. (In deze zin vormde *Kollektion* in de Galerie Rüdiger Schöttle

(1980) een voorloper: het werk was naast Schöttles bureau geïnstalleerd en benadrukte zo de werkzaamheden van de galerist.) Voorts bevatte het *Vorläufiges Programm* van december 1980 de mysterieuze annotatie ‘Prospekte – Panorama’, wat naar Glozers panoramische kunstbeeld kan verwijzen. Een drietal van de *14 Skizzen für eine Bühne* refereren bovendien aan de modernistische kunsttheorie waartegen Glozer reageerde: een pijlmotief, een stralende zon en een ijschots zijn er respectievelijk beschreven met de woorden ‘FORTSCHRITT’, ‘ZUKUNFT’ en ‘HOFFNUNG’. Ten slotte bevatten ook de *Pläne I-XXX* (1981) een aanwijzing. Het werk bestaat uit zeventien gele doeken die telkens een sjabloonachtig, zwartgeblakerd motief en een rode ‘titel’ (bestaande uit het woord ‘PLAN’ gevolgd door een Romeins cijfer) te zien geven. In een van deze *Pläne* worden een deel van de plattegrond van *heute* en een vak met de rode tekst ‘PLAN XIII’ in een zwart vlak uitgespaard. *Plan XIII* stelt de plattegrond van Ungers dus voor als een ‘plan’ dat op de toekomst betrekking heeft en dus automatisch ook naar de tijd verwijst.

Deze werken en projecten suggereren dat Schütte tijdens de voorbereiding op de hoogte was van Glozers these en het daaraan gerelateerde *Museum aus Zeit*. Maar ook *Westkunst Modelle* evoceert de twee esthetica’s – Scylla en Charybdis – waartussen *Westkunst* navigeerde. De opwaartse beweging van *Schiff* doet denken aan de iconische projecten van het constructivisme en Bauhaus, zoals El Lissitzky’s *Lenin-tribune* (1920), het *Monument voor de derde Internationale* van Vladimir Tatlin (1920) of Walter Gropius’ ontwerp voor het *Denkmal der Märzgefallenen* (1921). Ook herinnert het ‘schip’ aan de machine-esthetiek van Le Corbusier of Erich Mendelsohn, die vaak aan de *cruise liner* refereerde. Deze referenties kunnen geassocieerd worden met vooruitgangdenken, technologische innovatie en de emancipatie van de traditie en het verleden. In *Kiste* is de blik integendeel niet op de toekomst, maar op het empirische heden gericht. De vooruitgangsgedachte wordt ingewisseld voor een *hic et nunc* dat in een mythisch en repetitief status quo transfor-



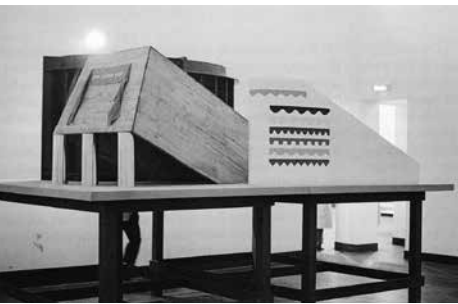
Thomas Schütte
Schiff (Modell 1:5), 1981



Thomas Schütte
Kiste (Modell 1:5), 1981



Thomas Schütte
Bühne (Modell 1:5), 1981



zichten op de tentoonstelling ‘Westkunst’ (sectie ‘heute’) met de ‘Westkunst Modelle 1:5’ (1981) van Thomas Schütte en ‘Movie Audience’ (1979) van Jeff Wall, Keulen, 1981



Thomas Schütte

Rote Girlande ('König Krone'), 1979, foto genomen in het kantoor van Kasper König en Laszlo Glozer

meert. Niet toevallig knipoogt *Kiste* naar de minimalistische sculptuur, die in de jaren tachtig vaak als een maatschappijbevestigend en ahistorisch fenomeen werd neergezet: zo was *Dumme Kiste* (bijvoorbeeld in de gelijknamige sculptuur van Joseph Beuys uit 1982) een scheldwoord voor *specific objects* à la Donald Judd. Maar ook doet *Kiste* denken aan de verinnerlijking en regressie die vaak met de 'nieuwe' schilderkunst wordt geassocieerd. Het gaat niet om een toekomstgerichte blik zoals bij *Schiff*, maar om een 'terugtrekking' uit de geschiedenis, een 'geïndividualiseerde' en gealiënerde positie die de (kunst)historische ontwikkelingen en verworvenheden van de neo-avant-garde negeert. Waar *Schiff* de vooruitgang oproept, evoceert *Kiste* een 'tijdloze', subjectieve hedendaagsheid die gevangen zit in de immanentie.

Het derde model valt moeilijker te situeren. *Bühne* evoceert noch de vooruitgang, noch de *posthistoire*, en is evenmin een synthese van de twee. Het model lijkt nog het meest een discontinue temporaliteit te symboliseren, zoals we die vinden in het (moderne) theater. De tijd in het theater is wel verwant met de historische tijd, maar staat er ook in hoge mate los van: één uur schouwspel kan een dag, maand of jaar voorstellen. Het theatrale heden – zo stelt Bart Verschaffel – idealiseert en transformeert de tijd.⁵² Hetzelfde geldt voor maquettes. Ook schaalmodellen idealiseren en transformeren de tijd, en dit in een dubbele zin. Enerzijds maken zij de geprojecteerde tijd reëler: ze voegen materialiteit toe aan een onzeker toekomstbeeld en ontdoen het daarmee van zijn 'toekomstigheid': de *Westkunst Modelle* zijn te groot en zwaar om 'los te komen' van het heden en laten de toekomstdroom in immanentie vastlopen. Anderzijds – wat op hetzelfde neer komt – wordt het heden in het schaalmodel van zijn realiteitsgehalte ontdaan. De fysieke presentie van de maquette transformeert tot een toekomstbeeld, dat de immanentie miskent. Het schaalmodel stelt het heden in het licht van de toekomst – en omgekeerd.

Westkunst Modelle vormt het sluitstuk van het studentenwerk, waarin Schütte de conventies van de 'conceptkunst' op een vaak ironische manier belicht, en markeert tegelijk de start van zijn professionele praktijk. Het is het vroegste experiment van Schütte met het schaalmodel. Hij kijkt er terug op zijn 'herkomst' in de jaren zeventig en blikte tegelijk vooruit naar zijn praktijk in de jaren tachtig (waarin het schaalmodel een centrale rol speelt). Die gelijktijdigheid van retrospectie en projectie speelt echter niet

alleen op een biografisch niveau, maar wordt tot de diepere inzet van het werk gemaakt. Als een 'site-specific' interventie in *Westkunst*, een tentoonstelling die de actualiteit van de moderne kunst onderzocht, symboliseert *Westkunst Modelle* de uiteenlopende begrippen – 'modellen' – van geschiedenis en hedendaagsheid die de westerse kunst(geschiedenis) aan het begin van de jaren tachtig in de ban hielden. De titel van het werk verwijst naar het schaalmodel, maar ook naar een tijdgeest die door de overgang tussen het 'modernisme' en 'postmodernisme', de moderne en hedendaagse kunst gekenmerkt wordt. Schütte vertrok hiervoor van een uiteenzetting met de conceptkunst, meer specifiek met haar conventie van het 'onvoltooide' project. Het werk formuleert een alternatieve, derde visie waarin het heden, omstreeks 1980, in relatie tot het verleden (in het bijzonder de 'conceptuele kunst') en de toekomst (het project) wordt gebracht. Analooq aan Glozer stelt *Westkunst Modelle* de kunst zur Verfügung.

Notes

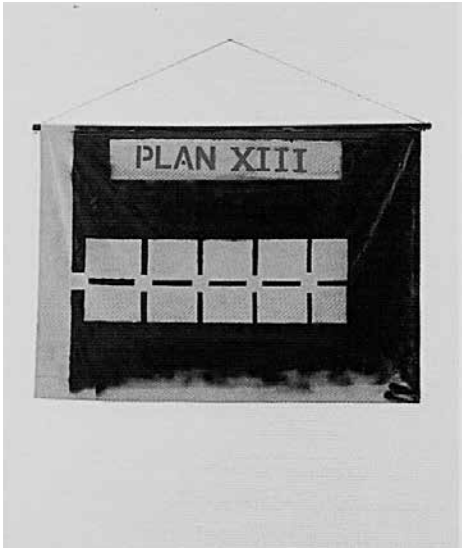
- Lawrence Weiner, *Intentieverklaring* (1969), Nederlandse vertaling van *Declaration of Intent* (1968), in: Yves Aupetitallot (red.), *Wide White Space: Achter het museum/Derrière le musée 1966-1976*, Brussel, Palais voor Schone Kunsten, 1994, p. 257.
- Martin Hentschel, *Binnen en buiten. Thomas Schütte in gesprek met Martin Hentschel* (februari 1987), in: Ulrich Looek (red.), *Thomas Schütte, Bern/Paris/Eindhoven, Kunsthalle Bern/ARC – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ Stedelijk Van Abbemuseum*, 1990, p. 82.
- Zie Camiel van Winkel, *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed: Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Amsterdam, Valiz, 2012, pp. 54-74; Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso, 2013, pp. 37-70; Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (MA)/ London, MIT Press, 1996, pp. 371-462.
- 'Style is something completely external', noteerde Richter in een interview in 1973. 'A colour chart is only externally different from a little green landscape. Both reflect the same basic attitude.' Gerhard Richter, *Interview with Irmeline Leber* (1973), in: Dietmar Elger & Hans Ulrich Obrist (red.), *Gerhard Richter – Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, London, Thames & Hudson, 2009, p. 80.
- Voor de liaison tussen Richter en het conceptualisme, zie: Jason Gaiger, *Post-conceptual Painting: Gerhard Richter's Extended Leave-taking*, in: Gillian Perry & Paul Wood (red.), *Themes in Contemporary Art*, London, Yale University Press, 2014, pp. 89-135; Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 46-54; Peter Osborne, *Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives*, in *October*, vol. 62 (herfst 1992), pp. 102-113.
- Thomas Schütte, *Judgment Days. Thomas Schütte on Gerhard Richter*, in *Tate Etc.*, nr. 23 (september 2011), p. 18.
- Ulrich Looek, *Bildteil. Mit Kommentaren des Künstlers in Gesprächen mit dem Autor*, in: idem, *Thomas Schütte* (red. Friedrich-Christian-Flick-Collection), Köln, DuMont, 2004, p. 72.
- Ibid., p. 73.
- De studiegidsen van de Kunstakademie Düsseldorf geven aan dat Buchloh er doceerde van het *Wintersemester* 1976-1977 tot het *Wintersemester* 1977-1978, en daarna naar de NSCAD University (Halifax, Canada) trok. Een vaste aanstelling in Düsseldorf werd – althans volgens Buchloh – door mededocent en kunsthistoricus Werner Spiess geblokkeerd. Zie Benjamin H.D. Buchloh, Catherine David & Jean-François Chevrier, *1960-1997: The Political Potential of Art, Part 1*, in: Catherine David, Jean-François Chevrier & Brian Holmes (red.), *Politics-Poetics: Documenta X – The Book*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997, p. 385; Dietmar Elger, *Gerhard Richter: a Life in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 240-441; e-mail van Brigitte Blockhaus (Kunstakademie Düsseldorf) aan de auteur, 17 april 2015.
- Harald Klingelhöller in een gesprek met de auteur, 9 september 2015. Vele getuigenissen over het belang van de seminars van Buchloh zijn terug te vinden in: Brigitte Kölle, *Es Geht Voran. Kunst der 80er. Eine Düsseldorfer Perspektive*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2010, pp. 178, 193, 217, 222, 241.
- Zie bijvoorbeeld Benjamin H.D. Buchloh, *Formalism and Historicity* (1977), in: idem, *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge (MA)/ London, MIT Press, 2015, pp. 1-88. Over Buchlohs kunstbeeld, zie Frank Vande Veire, *De paradoxen van de ideologiekritiek. Bespreking van de publicatie Essais historiques II van Benjamin Buchloh*, in *De Witte Raaf*, nr. 41 (januari-februari 1993), p. 7; en Jeroen

Boomgaard, *De tijd na het grote gelijk: over de publicatie 'Neo-avantgarde and Culture Industry' van Benjamin Buchloh*, in *De Witte Raaf*, nr. 92 (juli-augustus 2001), pp. 4-5. Beide ook raadpleegbaar via dewitteraaf.be.

- Benjamin H.D. Buchloh, *Context – Function – Use Value. Michael Asher's Re-Materialization of the Artwork*, in: Michael Asher, *Michael Asher: Exhibitions in Europe 1972-1977*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1977, p. 40.
- Benjamin H.D. Buchloh, *Moments of History in the Work of Dan Graham*, in: Dan Graham, *Dan Graham: Articles*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1978, p. 77.
- Reinhard Mucha, geciteerd in: Stephan Schmidt-Wulffen, *Models*, in *Flash Art*, nr. 121 (maart 1985), p. 73.
- James Lingwood, *James Lingwood in conversation with Thomas Schütte*, in: idem (red.), *Thomas Schütte*, London, Phaidon Press, 1998, p. 17.
- Brigitte Kölle, *'Ich wollte eine künstlerische Position gewinnen und keine theoretische'*, Brigitte Kölle im Gespräch mit Harald Klingelhöller, in: idem (red.), op. cit. (noot 10), p. 222.
- Jörg Johnen, *Ich lebe hier in Deutschland und muß mich dazu stellen. Mitgestalter der Umwelt: Gespräche mit jungen Künstlern*, in *Badische Zeitung Magazin*, 15 & 16 januari 1983, p. 3.
- Zie Daniel Buren, *Exposition d'une Exposition*, en Robert Smithson, *Kulturbeschränkung*, in: *documenta 5: Befragung der Realität – Bildwelten heute* (tentoonstellingscatalogus), Kassel, Documenta, 1972, pp. 17.29 resp. 17.74.
- Zie het lemma 1972 in: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H.D. Buchloh (red.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, pp. 554-559.
- Benjamin H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* (1989), in *October*, nr. 55 (winter 1990), pp. 141-143. Voor meer 'relativeringen' van Buchloh, zie *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010, xxiv-xxv; Buchloh, David & Chevrier, op. cit. (noot 9), pp. 384-385.
- Christine Mehring, *Modest Abstraction: Thomas Schütte's Early Work*, in: Lynne Cooke (red.), *Thomas Schütte: Hindsight*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 46 (noot 35).
- Heinz-Norbert Jocks, *Man kann auch schattenboxen oder weiter stochern im Nebel. Gespräch mit Thomas Schütte*, in *Kunstforum International*, nr. 128 (oktober-december 1994), p. 249.
- Theodor W. Adorno, *Over traditie* (1966), in: idem, *Zonder richtlijn. Parva aethetica*, Amsterdam, Octavo, 2012, pp. 38.
- Brigitte Kölle, *'Wir wollten einen Ausstellungsparcours machen wie ein Kind, das mit Klötzen spielt'*, Brigitte Kölle im Gespräch mit Kasper König, in: idem, op. cit. (noot 10), pp. 199-207.
- Thomas Schütte, 'Vorläufiges Programm für Köln '81 (Westkunst)', projectdossier gericht aan Kasper König, december 1980, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Zadik), G20 Kasper König, VIII 567e, z.p. De hierna volgende annotaties en citaten zijn uit dit projectdossier afkomstig. Voor een beschrijving van het finale voorstel, zie *Thomas Schütte. Bühne. Schiff. Kiste. 1979/80. Drei Modelle*, in: Kasper König (red.), *heute, Westkunst*, Köln, DuMont, 1981, z.p.
- Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), 2e editie, New York, Museum of Modern Art, 1977, p. 20.
- Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972), 2e editie, Cambridge (MA) & London, MIT Press, 1977, p. 87.
- Ludger Gerdes, *Zur Programm der Post Moderne*, ongepubliceerd manuscript, gepresenteerd op 20 mei 1980 in de klas van Gerhard Richter, Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, DKA-NL-Gerdes, Ludger-48, p. 37.
- Dan Graham, *Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art*, in *Artforum*, jrg. 17, nr. 6 (februari 1979), pp. 22-29.
- Markus Müller, *Dan Graham: Collaborations, in Other Words, Not Alone*, in: Marianne Brouwer & Rhea Anastas (red.), *Dan Graham: Works 1965-2000*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2001, p. 29.
- De begrippen 'functie' en 'decoratie' duiken ook in Schüttes tentoonstellingen en nota's omstreeks 1980 op: 'Already in the Spring of 1980, still a student, he [Schütte, S.V.] proposed in his notes that his works could be understood as Decoration, Renovation, or Representation. They are categorised, for example, as Furniture and Display or as Assortment Storage.' Ook presenteerde Schütte drie werken onder de noemer 'Dekoration' en drie onder de term 'Funktion' in de Brusselse Galerie Erg in maart 1980. Zie Penelope Curtis, *Thomas Schütte: Early Work*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007, pp. 88, 103.
- Looek, op. cit. (noot 7), p. 78.
- Het zou kunnen dat Schütte reeds in december 1980 op de hoogte was van de gewijzigde plannen. Het *Vorläufiges Programm* spreekt over een presentatie van studentenwerk op werkelijke schaal, maar beschrijft ook de maquettes op schaal 1:5 die Schütte in 1980 maakte. Het is echter onduidelijk of Schütte de

schaalmodellen als bijdrage aan *Westkunst* voorstelt, of slechts de tussenstand van zijn werkproces beschrijft. Voor een beschrijving van het finale voorstel, zie *Thomas Schütte. Bühne. Schiff. Kiste. 1979/80. Drei Modelle*, in: Kasper König (red.), *heute, Westkunst*, Köln, DuMont, 1981, z.p.

- Het was König die de werken van Schütte en Wall samen wou presenteren. Zie *Kunst in der Gesellschaft des Spektakels. Rüdiger Schöttle und Jörg Johnen im Gespräch mit Julian Heynen, Stefan Römer, Heinz Schütz und Dirk Snauwaert*, in: Heinz Schütz (red.), *Bild – Erzählung – Öffentlichkeit: Die Galerie Schöttle*, Wien, Passage Verlag, 2001, pp. 30-31; en Brigitte Kölle, *'Das narrative Moment ist eher mit Vorsicht zu genießen'*, Brigitte Kölle im Gespräch mit Rüdiger Schöttle, in: idem, op. cit. (noot 10), p. 217.
- De andere galleries waren Nächst St. Stephan, Wenen; Krinzing, Innsbruck; Paula Cooper, New York; Pablo Stähli, Zürich; Hans Mayer, Düsseldorf; Helen van der Meij, Amsterdam; Bruno Bischofberger, Zürich; Lucio Amelio, Napels; Holly Solomon Gallery, New York; Arno Kohnen, Düsseldorf.
- Kölle, op. cit. (noot 24), p. 201.
- Westkunst: een terugblik*, in: *Museumjournaal*, jrg. 26, nr. 5 (1981), p. 249. Zie bijvoorbeeld ook Benjamin H.D. Buchloh, *Westkunst (Modernism's Restkunst?)*, in *Parachute*, nr. 24 (herfst 1981), pp. 17-20; Grace Glueck, *Art People: The summer in Europe*, in *The New York Times*, 31 juli 1981, nytimes.com/1981/07/31/arts/art-people-the-summer-in-europe.html (geraadpleegd 15 augustus 2015); Heiner Stachelhaus, *'Westkunst' – ein Mißverständnis*, in *Das Kunstwerk*, jrg. 4, nr. 34, 1981, pp. 49-51; Richard Armstrong, *'Heute'*, *Westkunst*, in *Artforum*, jrg. 20, nr. 1 (september 1981), pp. 83-87.
- Nancy Marmer, *Isms on the Rhine*, in *Art in America*, nr. 69 (november 1981), p. 116.
- Zie het themanummer 'Westkunst' van *Kunstforum International*, nr. 44/45 (mei-augustus 1981), p. 145.
- Brigitte Kölle, *He Always Brought a Lot of Sense into Play. A Conversation with Thomas Schütte*, in: idem (red.), *Okey dokey Konrad Fischer*, Köln, Walther König, 2007, pp. 238-239.
- Schütte: 'Dann kam noch der Bauleiter vom Architekten O.M. Ungers vorbei und sagte zu mir: "Räum" das mal ab, das steht im Weg!' Ich musste aus feuerpolizeilichen Gründen einen Tisch abräumen und mir bei der Messeleitung noch einen Strahler kaufen, damit es einigermaßen hell war für meine Modelle.' Brigitte Kölle, *'In den Achtzigern waren alle munter'*, Brigitte Kölle im Gespräch mit Thomas Schütte, in: idem, op. cit. (noot 10), p. 197.
- Martin Hentschel, *Vergessen Macht Glücklich. Ein Gespräch mit Thomas Schütte*, in *NIKE – Neue Kunst in Europa*, nr. 9 (januari-februari 1985), pp. 10-11.
- Voor het werk van Asher, zie het kunstenaarsstatement in het themanummer 'Westkunst' van *Kunstforum International*, op. cit. (noot 39), p. 116; Kirsí Peltomäki, *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge (MA) & London, MIT Press, 2010, pp. 155-159.
- Laszlo Glozer, *Die unverbrauchte Moderne. Drei Jahrzehnte Gegenwartskunst*, in: idem, *Westkunst: Zeitenössische Kunst seit 1939*, Köln, DuMont, 1981, p. 13.
- Ibid., p. 15.
- Ibid., p. 24.
- Sigrid Ruby, *Wir hatten von den Künstlern gelernt... Ein Interview mit Laszlo Glozer*, in *Texte zur Kunst*, nr. 50 (juni 2003), textezurkunst.de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt (geraadpleegd 15 september 2015).
- König: 'Die Grundidee war, eine historische Ausstellung von 1939 bis in die Siebzigerjahre zu machen und einen aktuellen Schnitt anzusetzen mit dem Heute-Teil, also mit Künstlern, die auch in der historischen Ausstellung wiederzufinden wären. Also beispielsweise Willem de Kooning sowohl mit Bildern von 1949 bis 1951 als auch mit seinen aktuellen Bildern neben Jonathan Borofsky, Thomas Schütte und anderen [...].' Kölle, op. cit. (noot 24), p. 201.
- Als voorbeeld haalt Glozer twee schilderijen aan: Pablo Picasso's *Kat vangt vogel* en Paul Klee's *Zerstörtes Labyrinth*, beide uit 1939. 'Die zwei Bilder von Picasso und Klee als Pilot-Bilder eines Panoramas von 1939. Sie sind nicht als Kunst der Zeit zitiert, sondern als Kunst, die ihre Kontinuität in die Zeit einbringt und damit haushaltend frei reagiert. Bilder für die Zeit, die nur damals entstehen konnten, diesen Anspruch allerdings wollen wir an sie stellen: symbolische Bilder.' Glozer, op. cit. (noot 44), p. 30.
- Oswald Mathias Ungers, *Die Ausstellung 'Westkunst' (1981)...*, in: *Kasper König zum 60. Geburtstag*, Köln, Walther König Verlag, 2003, p. 96.
- Ibid., p. 94. Voor een situering van het *Westkunst*-ontwerp in het oeuvre van Ungers, zie Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie* (red. Christian Posthofen), Köln, Walther König, 2007, pp. 436-442.
- Bart Verschaffel, *Over Theatraliteit*, in: idem, *Figuren / Essays*, Leuven & Amsterdam, Van Halewyck & De Balie, 1995, p. 19.



Thomas Schütte

Plan XIII (uit: Pläne I-XXX, 1981)